

Georges Didi-Huberman

Klagebilder, beklagenswerte Bilder?

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2526>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Didi-Huberman, Georges: Klagebilder, beklagenswerte Bilder?. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 1: Motive, Jg. 1 (2009), Nr. 1, S. 50–60. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2526>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



Abb. 1 Georges Méryllon,
Veillée Funèbre au Kosovo,
Fotografie, 28. 1. 1990

KLAGEBILDER, BEKLAGENSWERTE BILDER?*

Nichts ist so empfindlich wie das Pathos in den Fängen eines Repräsentationssystems. Diese strukturelle Bedingung betrifft die Gesamtheit des Dispositivs, das die Bilder in Umlauf bringt. Auf der einen Seite verkündet der Pressezar Rupert Murdoch 1986: «Ich will kein Elend mehr», was zur Entlassung Don McCullins führte und zur Verbannung von dessen alpträumhaften Kriegsfotografien aus der *Sunday Times*. Auf der anderen Seite steht ein Protest wie der des belgischen Fotografen Laurent Van der Stockt angesichts der weltweiten Mediatisierung der «Klageweiber»:

Woher rührt diese Manie für das «starke» Bild, in dem «alles drin steckt», die aber dazu tendiert, alles zu nivellieren, so dass die Klageweiber in Algerien aussehen wie die Klageweiber im Kosovo oder in Tschetschenien? Handelt es sich nicht um drei unterschiedliche Wesen, die unter drei ganz verschiedenen Problemen leiden? Anstatt sie voneinander zu unterscheiden, in ihnen drei jeweils einzigartige «Andere» zu sehen, was ein letzter Rest von Anstand gebieten würde, machen wir daraus die Repräsentation ein und desselben «chronischen Übels – aber was soll man dagegen tun?» Wir wissen, dass es sie seit jeher gibt und dass es immer so bleiben wird. Nein, nein. Nein, Danke! [...] Wir schaffen Symbole wie die «World Press Klageweiber». Doch statt sie ins Leben zu rufen, töten wir sie ein zweites Mal. Wie lässt sich diese Logik in unserer bildertrunkenen Gesellschaft erklären? Wenn die Herausgeber denken, dass es ihren Lesern so gefällt, dann handelt es sich hierbei um eine kommerzielle Logik.¹

Der Einspruch kommt von einem Mann aus dem Feld, aber selbst wenn Laurent Van der Stockt diese Ikonografie des Unglücks aufs Schärfste kritisiert, verzichtet er doch nicht darauf, seine eigenen Bilder vom Krieg zu machen. Seine Kritik ist also ganz anderer Art als jene einseitig abstrakten Einwände, die Kriegsbildern zu Gänze einen Status «purer Virtualität», «purer Illusion» oder «purer Nicht-Existenz» zuweisen. Der Fotograf scheint an diesem Punkt sehr viel triftiger und produktiver zu argumentieren als die Standardtheoretiker eines verallgemeinerten Skeptizismus.

* Der Text geht auf einen Vortrag anlässlich der Verleihung des Humboldt-Forschungspreises am Zentrum für Literaturforschung Berlin zurück und erschien erstmals in *Trajekte* 15/2007, 29–35. Die Redaktion dankt dem ZfL und dem Übersetzer für die Erlaubnis des (leicht gekürzten) Wiederabdrucks.

¹ Zit. nach Yan Morvan (Hg.), *Photojournalisme*, Paris (Victoires Editions) 2000, 72.

So richtet sich seine Kritik weniger gegen *Bilder* des Unglücks als gegen deren *Klischees*, weniger gegen die Objekte selbst als vielmehr gegen ihren Gebrauchswert. Er geißelt die undifferenzierte Gesamtheit der <World Press Klageweiber> nur, um damit seiner Forderung nach einer Kunst der Fotografie Nachdruck zu verleihen, die um Differenz, um Singularisierung, um Alterität, um Präzision bemüht ist. Da Van der Stockt seinen Beruf noch nicht aufgegeben hat, muss er wohl davon ausgehen, dass dies möglich ist. Sein Protest betrifft nicht die Ontologie des Bildes an sich, sondern zielt auf die *Politik* des Bildes. Wenn also sämtliche <World Press Klageweiber> die schreckliche Einheit eines generischen und austauschbaren Lamentos bilden, dann nur, weil das Klageweib aus dem Kosovo und das Klageweib aus Tschetschenien an einem bestimmten Punkt auf die gleiche Ebene eines abstrakten Allgemeinen gehievt wurden, das nur durch die mediale Vervielfältigung, Darstellung und Zirkulation zustande kommt.

Weder in der Dunkelkammer von *Leica*, noch auf dem gerade entwickelten Kontaktbogen, noch in der unmittelbaren Dringlichkeit der Situation – Georges Méryllon in Nagafc (Abb. 1) oder Stanley Greene in Grosny – büßen das kosovarische und das tschetschenische Klageweib ihre Unterschiede ein und verschmelzen in einem globalisierten Sentimentalismus. In der Dunkelkammer und auf dem Kontaktbogen ist das Klageweib aus dem Kosovo einzigartig, irreduzibel, nicht austauschbar. Van der Stockt zufolge wird sie erst dann zu einem abstrakten <Symbol> und einer austauschbaren Ware, wenn sie in ein Repräsentationsdispositiv eingegliedert wird, das alle ihre faktischen sowie affektiven Eigenarten verleugnet. Das Klageweib aus dem Kosovo hat also auch unter dem zu leiden, was im Okzident in der Ära der Vervielfältigung der Bilder und ihrer Einspeisung in den Warenkreislauf aus dem *Pathos* geworden ist: Angleichung im Hinblick auf ihren Tauschwert, somit Gleichgültigkeit im Hinblick auf ihren ethischen Wert. Die wirkliche Gleichgültigkeit aber entsteht nicht durch die Bilder selbst, sondern vor allem durch die Art und Weise, wie sie präsentiert und montiert werden – wodurch sie *unbetrachtbar* werden.

*

Roland Barthes hat bekanntlich mit seiner Kritik an den *Mythen des Alltags* wesentlich zu der Erkenntnis beigetragen, wie sehr Bilder ideologisch aufgeladen sind.² Er hat berechtigte Zweifel an «Schmerzensbildern» angemeldet, vor allem wenn sie Ausdruck eines Sensationalismus oder Sentimentalismus sind. Aber er hat das Problem auch zugleich auf elegante Weise vereinfacht. So hat sich Barthes beispielsweise über ein «Schockphoto» gebeugt, das den «Schmerz von Aduan Malkis Verlobter» repräsentiert. Nachdem er gerade bei anderen Fotografien bemängelte, dass diese «überkonstruiert», zu sehr von der «Absicht, uns zu erschüttern» getragen seien, räumt er hier ein, dass «das überraschte Faktum in seiner Beharrlichkeit, in seiner Wörtlichkeit, in der Evidenz seiner abgestumpften Natur eklatant wird». Doch im gleichen Atemzug weigert er sich, das *Tragische* dieses

² Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1964 [*Mythologies* 1957], übers. v. Helmut Scheffel.

Bildes zu erkennen, das ihm zufolge lediglich zu einer «emotionale[n] Reinigung» führe. Diese unterscheidet Barthes von der *epischen* Konstruktion von Geschichte, die nach Brecht allein eine *kritische Katharsis* erlauben würde – aber bedeutet das Wort *Katharsis* nicht gerade «emotionale Reinigung»? Vereinfacht gesagt, führt Barthes das fotografierte Entsetzen allein auf die Situation des Betrachters zurück, der bequem vor der Fotografie sitzt, denn «das empfundene Grauen [rührt daher], daß wir sie aus unserer Freiheit heraus betrachten.»³

Zur selben Zeit formuliert Roland Barthes auch eine denkwürdige Kritik an der von Edward Steichen konzipierten Fotoausstellung *The Family of Man*.⁴ In der Ausstellung sah Barthes andere Pathos-Bilder: Bilder des Schmerzes, aber auch Bilder der Freude, Bilder des Todes und des Lebens. Er stand vor Klageweibern, die u. a. von Alvarez Bravo in Mexiko, von Margaret Bourke-White in Indien und Korea, von Eugene Smith in den amerikanischen Schwarzenghettos aufgenommen wurden. Anstatt nun aber diese Bilder für sich zu betrachten, vergrößert Barthes seinen Blick und protestiert ganz allgemein gegen eine «sehr alte Mystifikation», die seiner Meinung nach der Ausstellung ihr Prinzip verleiht: Indem hier «die Universalität der menschlichen Gesten» postuliert werde – und zwar basierend auf der Annahme, «daß hinter ihnen eine identische ›Natur‹ liege», dass die «große Menschheitsfamilie» eine «magische» und in ihren politischen Konsequenzen ambigüe Einheit bilde –, führe die Ausstellung dazu, jenseits aller Variationen und historischer Ungerechtigkeiten «das determinierende Gewicht der Geschichte aufzuheben.»⁵

Zweierlei wird hier von Barthes vereinfacht. Zum einen, dass die Ausstellung *Family of Man* zahlreiche Bezüge zu jüngst vergangenen Kriegen, Völkermorden und politischen Gräueln herstellte und von einer historischen Perspektivierung vielleicht gar nicht so weit entfernt war, wie er behauptete. Eventuell ließe sich in dieser Ausstellung sogar eine fotografische Antwort auf die Einführung des juristischen Konzepts des Verbrechens gegen die Menschlichkeit beim Nürnberger Prozess erkennen, zumindest legen einige der von Steichen ausgewählten Bilder dies nahe. Zum anderen wissen wir aus Werken wie Robert Antelmes *L'espèce humaine* (1947, dt. *Das Menschengeschlecht / Die Gattung Mensch*) oder Primo Levis *Se questo è un uomo* (1947, dt. *Ist das ein Mensch?*), dass es in jenen Jahren durchaus möglich war, von «menschlichen Gesten» zu sprechen, ohne einer spiritualistischen Gespreiztheit das Wort zu reden, die Barthes zu Recht ablehnt. Und schließlich wissen wir seit Aby Warburg und Marcel Mauss, dass jede menschliche Geste, mag sie auch bei noch so großer körperlicher Nacktheit hervorgebracht werden, von vielfachen Temporalitäten geformt und von sich kreuzenden Geschichten durchzogen ist. Nicht die Gesten der ›Menschheit‹ sind zu verwerfen, sondern jedwede abstrakte Konzeption, die ihre zeitliche Breite zu verringern droht. In Fotoausstellungen sind Gesten niemals abstrakt.

*

³ Roland Barthes, Schockphotos, in: ders., *Mythen des Alltags*, 55–58.

⁴ Vgl. den Ausstellungskatalog: *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, New York 1955.*

⁵ Roland Barthes, Die große Familie der Menschen, in: ders., *Mythen des Alltags*, 16–19.



Abb. 2 Filmstill aus
Panzerkreuzer Potemkin,
Regie: Sergej Ėjzenštejn,
UdSSR 1925

Eines der größten Anliegen bei der Betrachtung von Bildern bestand für Barthes stets darin, die beiden Ordnungen des Sinns zu unterscheiden, die er schon in seinem Artikel zu den «Schockphotos» sehr genau bezeichnet: Auf der einen Seite drängt sich das «reine Zeichen» auf, das heißt, das visuelle Zeichen auf der Suche nach «vollkommene[r] Lesbarkeit», das uns gerade deshalb nicht «desorganisiert», wie Barthes so treffend formuliert. Auf der anderen Seite tritt die «abgestumpft[e] Natur» einer irreduziblen «Evidenz» hervor, eben jene, die uns in einem Bild erreicht, uns umwirft, eine Wahrheit vermittelt.⁶ Wir sollten deshalb eine Umkehrung jener Hierarchien

anstreben, die uns von der gängigen ikonografischen Argumentation aufgedrängt werden: Die «vollkommene Lesbarkeit» eines Bildes sollte künftig als *rhetorischer Effekt* betrachtet werden, vergleichbar in etwa dem, was Barthes in einem literarischen Kontext den «Real(itäts)effekt» nannte⁷, ähnlich etwa einem *realistischen Klischee*. Wenn hingegen «das überraschte Faktum in seiner Beharrlichkeit» hervorspringt und dadurch das Bild plötzlich geheimnisvoll wird, kehrt das Reale mit einer Art Kontra-Effekt zurück, in dem ein Befremden erlebbar wird, das Barthes später das *Punktum* nennt.

Die so ungeheuer fruchtbare Unterscheidung zwischen den beiden Bezeichnungsordnungen des Bildes wurde von Barthes zwischenzeitlich terminologisch als «entgegenkommender Sinn» [*sens obvie*] und «stumpfer Sinn» [*sens obtus*] theoretisiert.⁸ Bemerkenswerterweise hat Barthes seine Unterscheidung nun aber ausgerechnet an einer Folge von Klagebildern aus Sergej Ėjzenštejns *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenossez Potëmkin*, 1925) entwickelt. Es ging ihm darum, zu verdeutlichen, wo solche Bilder lediglich entgegenkommenden Sinn, d.h. Bedeutung produzieren, und wo es ihnen gelingt, «stumpfen Sinn» zu ergeben, Signifikanz herzustellen, gemäß einem deutlich an Jacques Lacan angelehnten Vokabular. Als erstes nimmt er bei den in Tränen aufgelösten Frauen entgegenkommenden Sinn «im Reinzustand» wahr.⁹ Dementsprechend lässt sich Ėjzenštejns Kino als eine mit Emphase, Überbedeutung und gestischem «Dekoratismus» gesättigte Ikonografie «lesen» (bis hin zur Verbindung, die Barthes mit der Bildtradition der Pietà herstellt), als eine einfache realistische Rhetorik, die mit Klischees durchsetzt ist und der er jegliche Mehrdeutigkeit, jegliches Vermögen an Ambiguität abspricht:

Woraus ersichtlich ist, daß die «Kunst» S. M. Eisensteins nicht polysemisch ist. Er wählt den Sinn aus, setzt ihn durch und bewältigt ihn (wenn der stumpfe Sinn über die Bedeutung hinausgeht, so wird diese doch nicht negiert, unscharf); der Eisensteinsche Sinn rafft die Mehrdeutigkeit hinweg. Wie? Durch die Hinzufügung eines ästhetischen Werts, der Emphase. Der «Dekoratismus» Eisensteins hat eine ökonomische Funktion: Er verkündet die Wahrheit. Man betrachte [Abb. 2]: Der Schmerz entspringt ganz klassisch den geneigten Köpfen, den Leidensmienen, der Hand auf dem Mund, die

⁶ Barthes, *Mythen des Alltags*, 56f.

⁷ Roland Barthes, *Der Real(itäts)effekt*, [L'effet de réel, 1968], übers. v. Konrad Honsel, Michaela Ott, in: *nach dem Film*, Nr. 2, 2000, <http://www.nachdemfilm.de/no2/baro1dts.html>, gesehen am 12. 4. 2009.

⁸ Roland Barthes, *Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays*, 3. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990 [Le troisième sens, 1970], übers. v. Dieter Hornig, 47–66.

⁹ Barthes, *Der dritte Sinn*, 51.

das Schluchzen zurückhält; aber sobald all dies einmal ausreichend gesagt ist, wiederholt es ein dekoratives Merkmal noch einmal: Das Übereinanderliegen der beiden Hände, die in einer zarten, mütterlichen, blumenhaften Aufwärtsbewegung zum sich beugenden Haupt ästhetisch angeordnet sind; in das allgemeine Detail (die zwei Frauen) ist also ein anderes Detail eingefügt; als Zitat von Gebärden aus Ikonen oder einer Pietà aus dem Bereich der Malerei stammend, zerstreut es den Sinn nicht, sondern betont ihn; diese Betonung (die jeder realistischen Kunst eigen ist) hat hier eine gewisse Verbindung zur <Wahrheit>: der von Potemkin. Baudelaire sprach von der «emphatischen Wahrheit der Gebärde bei den großen Ereignissen des Lebens»; hier ist es die Wahrheit des <großen proletarischen Ereignisses>, die die Emphase verlangt. Die Eisensteinsche Ästhetik bildet keine unabhängige Ebene: Sie ist Bestandteil des entgegenkommenden* Sinns, und der entgegenkommende* Sinn ist bei Eisenstein immer die Revolution.¹⁰



Abb. 3 Filmstill aus *Panzerkreuzer Potemkin*, Regie: Sergej Ėjzenštejn, UdSSR 1925

Noch in der gleichen Sequenz des *Potemkin*, in der die Bestattungszeremonie des Matrosen Vakulinčuk inszeniert wird, erhascht Barthes plötzlich ein einzelnes Fotogramm, das ihm zufolge den entgegenkommenden Sinn der Bilder und ihre <Schmerzsbotschaft> ins Wanken bringt:

Angesichts von [Abb. 3] gelangte ich zum ersten Mal zu der Überzeugung eines stumpfen Sinns. Mir drängte sich eine Frage auf: Was an dieser alten weinenden Frau stellt mir die Frage nach dem Signifikanten? Mir ging rasch auf, daß es nicht die doch so perfekte Miene oder Gebärde des Schmerzes war (die geschlossenen Lider, der verzerrte Mund, die Faust auf der Brust): Dies gehört zur vollen Bedeutung, zum entgegenkommenden Sinn des Bildes, zum Eisensteinschen Realismus und Dekoratismus. Ich spürte, daß das durchdringende Merkmal, beunruhigend wie ein Gast, der hartnäckig und schweigend dort bleibt, wo man ihn nicht braucht, in der Stirnregion liegen mußte: Die Haube, das Kopftuch hatten etwas damit zu tun. [...] Alle diese Merkmale (die ulkige Haube, die Greisin, die schielenden Lider, der Fisch) verweisen vage auf die etwas platte Sprache einer recht jämmerlichen Verkleidung; zusammen mit dem edlen Schmerz des entgegenkommenden Sinns ergeben sie eine Dialogwirkung, die so schwach ist, daß sich ihre Absichtlichkeit nicht verbürgen läßt. Die Eigentümlichkeit dieses dritten Sinns besteht [...] darin, daß er die Grenze verschwimmen läßt, den Ausdruck von der Verkleidung trennt, aber auch darin, daß er diese Schwingung sehr bündig liefert: als eine elliptische Emphase, wenn man so will.¹¹

Diese beiden Passagen verdienen eine genauere Analyse. In der ersten spricht Roland Barthes von der «Kunst» Ėjzenštejns in Anführungsstrichen: Bilder, die mittels «Emphase» und «Dekoratismus» «die Mehrdeutigkeit hinweg[raffen]», ein Kino, das vorgibt, die «Wahrheit» der proletarischen Revolution zu verkünden. All das ergäbe ihm zufolge nur «entgegenkommenden Sinn», während die wirkliche Kunst daran zu erkennen wäre, dass sie ihren kostbaren «stumpfen Sinn» verbreite – diese These steckt zumindest implizit in diesen Zeilen. Wenn Barthes das Ende des Textes zu einer schwerfälligen Verteidigung des Foto-

¹⁰ Barthes, Der dritte Sinn, 51–53. [^{*} Anm. d. Übers.: In der deutschen Übersetzung ist im letzten Satz dieser Passage fälschlicherweise zweimal vom stumpfen Sinn die Rede.]

¹¹ Barthes, Der dritte Sinn, 53f.

gramms als authentischer Betrachtungsweise des Films nutzt – und ich finde sie deshalb schwerfällig, weil ihre eigenen Paradoxien auf ihr lasten, und Barthes auf Ėjzenštejns Theorie der Montage Bezug nimmt, die genau das Gegenteil propagiert –, dann spürt er vielleicht, was er alles in seiner Analyse der *isolierten Bilder* von reglosen Klageweibern im Vergleich zu der Explosivität der *montierten Bilder* des Films als solchem verliert.

Es mag genügen, sich die Sequenz erneut anzusehen, der diese Fotogramme entnommen sind. Sie ist Teil einer epischen Erzählung, deren zentrales Motiv die Revolution ist. Aber dieses Motiv funktioniert dort gerade nicht als «entgegenkommender Sinn», als «pures Zeichen» oder als narrative Einheit, die mit einer «vollkommene[n] Lesbarkeit» ausgestattet wären. Die Revolution als Motiv zeigt sich erst in der Montage von Differenzen, der in jedem Moment, in jedem Intervall ein «stumpfer Sinn» entweicht, wenn man nur dem Rhythmus, dem Pulsieren dieser Differenzen Aufmerksamkeit schenken würde. Wir befinden uns am Beginn des dritten Teils des Films, der wie ein politischer Slogan oder ein Kapitel eines Romans von Victor Hugo überschrieben ist: «Der Tod verlangt Gerechtigkeit». Aber was wir sehen, macht den entgegenkommenden Sinn dieses Satzes unmittelbar wieder zunichte: Aus einem beunruhigend nebligen Raum lösen sich wie in einem Gemälde von Caspar David Friedrich langsam lautlose Segelschiffe. Alles wird sodann in einem Spiel mit Kontrasten organisiert: so beispielsweise die altmodische Takelage (Segel, Masten, Taue) vor dem Hintergrund eines industriellen Docks (mechanische Kräne). Dann, nach dem aufgebahrten Leichnam von Vakulinčuk, sieht man wieder, wie die Männer in aller Ruhe im Hafen angeln und eine kleine Katze ein Stückchen Fisch frisst. Und wenn vor unseren Augen die Menschenmenge wie eine Geisterversammlung aus dem Nichts auftaucht und die riesige Treppe in Richtung Tod hinabsteigt oder auf dem majestätischen gekrümmten Kai marschiert, verweilt der Film trotzdem bei den einfachen Unterhosen auf den Wäscheleinen und bei den in der Luft hängenden Netzen.

Barthes übersieht dabei vor allem eines: Der Schmerz der Frauen angesichts des Todes – er bezeichnet ihn als «klassischen» Schmerz, der einseitig «dekorativ» sei – erscheint nicht als feste Form, sondern als *musikalischer Rhythmus*, als stets dialektisiertes Motiv, stets komplex gemachte Geste, als ein Affekt, der seiner notwendigen Transformation geweiht ist. Wenn Ėjzenštejn sich nicht darauf beschränkt, die Klageweiber zu *zeigen*, sondern sie mit einer außergewöhnlichen Vielfalt an benachbarten Bildern zu *montieren*, – die alte Frau, der Barthes seine Aufmerksamkeit widmet, erscheint an drei ganz unterschiedlichen Stellen dieser Sequenz, um von drei verschiedenen Zuständen ihres Schmerzenskörpers zu erzählen – dann deshalb, weil die Klage von ihm in einem Sinn verstanden oder besser noch konstruiert wird, der weder fest noch entgegenkommend ist. Man entdeckt, dass die Trauer – gemäß der Form der *Pietà*, die Ėjzenštejn dem ikonografischen Kanon der russischen Ikonen entnimmt – nur deshalb «ganz klassisch» die Körper affiziert, um aus sich selbst eine *andere Energie* zu schöpfen, die eben gerade dazu dient, diese klassische Form zu zerstören: Von einem Bild

zum anderen wird die Klage zum Fluch, das Weinen jedes Einzelnen zum Gesang aller, weicht die religiöse Niedergeschlagenheit dem politischen Protest der Passionaria und des jungen Milizionärs, der von nun an «Gerechtigkeit fordert». Wir sind also von der religiösen in die politische Sphäre geraten, und es bedurfte hierzu eines Effekts dieser ersten Sphäre (der Emphase), damit sich der Kontra-Effekt der zweiten (das zur Tat schreiten) offenbart.

Angesichts der traditionellen Gesten des Wehklagens – christlich-orthodoxe Gesten, Gesten der «Volksfrömmigkeit», wie man so schön sagt – schreit in einem entscheidenden Moment dieser Sequenz ein bürgerlicher Mann völlig irrational aus der Mitte der Menge heraus: «Tod dem Judenpack!» Von da an werden die Schmerzens- und Klagekörper von einer ganz neuen Energie beseelt: Der Bourgeois wird gelyncht, die Frauen schreien vor Zorn, eine Art wilder Freude bemächtigt sich der ganzen trauernden Menge. In der Tat, eine Revolution: Revolution der Affekte, Gesten, Körper und kollektiven Entscheidungen.

Ėjzenštejn zeigt mehr als nur eine alte Welt (die der Klageweiber) und eine neue (die der jungen Revolutionäre), denn in dieser Szene vergießen auch die Männer Tränen und die alten Frauen überführen ihren Schmerz in Wut und Revolte. *Begehren* und Gewalt, die hier vom Regisseur eingeführt werden, lassen jeglichen entgegenkommenden Sinn hinter sich, weil es Ėjzenštejn gelingt, ein subtileres und tieferes Erinnerungsvermögen ins Werk zu setzen, als Barthes jemals in Bezug auf das «ulkige» [*loustic*] Äußere des alten Klageweibes anzunehmen bereit gewesen wäre; *loustic* ist übrigens ein etwas alberner Ausdruck, um den Effekt des visuellen *Punktums* zu bezeichnen, der allein mit der äußeren Aufmachung zu tun hat. Dieses alte Klageweib ist weit mehr als nur «ulkig»: Sie ist anachronistisch, da sie aus den traditionellsten Formen der Trauergesten schöpft, um eine neue Form des revolutionären Protests hervorzubringen. Jede Gegenwart setzt sich zusammen aus einem Geflecht von vielfachem Vergangenen und Zukünftigen. Man kommt am Ende nicht umhin, festzustellen, dass Ėjzenštejn durch die andauernde Montage von Ordnungen heterogener Größen – der Leichnam des Matrosen und die fressende Katze, die in ernster Stimmung vereinte Menge und die in der Sonne trocknende Unterwäsche – fortwährend jenen «stumpfen Sinn» herstellt, den Barthes nur ein einziges Mal in dem statischen Kontrast zwischen dem «noblen Schmerz» des Klageweibs und ihrer «recht jämmerlichen Verkleidung» erkennt.

*

Klagebilder – oder beklagenswerte Bilder? Noch unbequemer als ein leidender Körper ist ein Körper, der sein Leiden herausschreit, weil dieser in dem Moment des Schreiens seine ganze Schwäche offenbart. Mehr noch, er offenbart unsere eigene Schwäche, denn er richtet sich direkt an uns, die wir ihn betrachten, indem er uns lauthals bedeutet, dass unser Blick nicht dazu beiträgt, ihn von seinem Leiden zu befreien. Man könnte meinen, dass Barthes sich mit Leib und Seele gegen eine solche Situation verwahren wollte – d. h. eine solche Auseinandersetzung

mit der Schamlosigkeit –, und zwar so sehr, dass er das ganze Pathos, das von dem fotografischen Bild hervorgerufen wird, die ganze «Verletzung» des Blicks, in einem einzigen *Punctum* konzentrieren wollte, einem einzigen Punkt, der so winzig wie vergänglich ist, so ungreifbar wie eindringlich. Er beschränkt ihn sogar so sehr, noch diesseits des Details, dass daraus eine rein zeitliche Monade wird, der es schließlich – angesichts des von Barthes gewählten Beispiels, einer Fotografie des jungen, zum Tode verurteilten Lewis Payne – obliegt zu sagen: «er wird sterben.»¹²

Andererseits wissen wir, dass sich die ganze Ontologie des Bildes in *Die helle Kammer* über das Schauen einer Fotografie artikuliert, die Barthes als Grundlage seiner Trauer um die tote Mutter dient: «Etwas wie ein Hauch vom Wesen der PHOTOGRAPHIE lag in diesem besonderen Photo.»¹³ Könnte man somit nicht sagen, dass ihm zufolge an die Stelle der lauten *Klage der Mütter*, die in den Kriegsfotografien um ihre getöteten Söhne weinen, unbedingt die ruhige *Klage des Sobnes* treten solle, der seine verstorbene Mutter angesichts einer Fotografie beweint, deren Anblick ganz im Gegensatz zu den in der Presse ausgebreiteten Unglücksfällen der Welt niemanden vergönnt sein wird? Ein literarisches Vorgehen, proustisch, irgendwie bewundernswert. Barthes gab bereitwillig zu, dass er in dem Bild nur die *heimliche* Mutter gesucht habe, die «in keiner Weise bedrohlich[e]» Mutter, die MUTTER in Großbuchstaben.¹⁴ Aber diese Entscheidung betrifft nur die Hälfte der «unbeugsamen Realität», deren Auftauchen im Bild er sich vorgeblich entgegenstemmte.¹⁵ Wenn es wirklich eine mütterliche Genealogie des Bildes gibt¹⁶, muss man sie in ihrer Metamorphose und nicht in ihrem Dasein begreifen: in eben jenem ewigen Wechsel von Tod und Überleben, von verlorenem und trauerndem Wesen, von Stille und Schrei, von Abwesenheit und Anrufung. Keine Klage ohne diesen tief ausgreifenden Rhythmus.

Klagebilder – oder beklagenswerte Bilder? Wie steht es heute um sie? Die Techniken ihrer Herstellung haben sich stark verändert, ihre Verbreitung hat sich in Schwindel erregender Weise vervielfältigt, das Ausmaß der Gleichgültigkeit hat sich dadurch noch vergrößert. Aber mir scheint, dass sich die Debatte im Kern nicht verändert hat. Je mehr tote Opfer die Nachrichten füllen, desto einfacher lassen sich der ermordete Zivilist und der Verkehrstote in eins setzen, wodurch jegliche politische Analyse ausgeschlossen wird. Je mehr sich die Kamera einem Schmerzenskörper annähert, desto obszöner erscheint sein Bild in der Großaufnahme. Je mehr man die Einzigartigkeit einfangen will, desto mehr vergisst man den *Hors-champ* der Geschichte, wodurch deren Einzigartigkeit selbstverständlich verloren geht. Je mehr Bilder man machen will, desto eher fabriziert man Ikonen.¹⁷

Angesichts dieser bedrückenden Lage würde mancher die Bilder lieber *ganz aufgeben*, sie als Vehikel oder Träger unserer düstersten Alltagsmythen gänzlich verwerfen. Das aber würde bedeuten, sich einer Sprache zu berauben und das Bild in die Hände des Feindes zu geben. Der Philologe Victor Klemperer, der so

¹² Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985 [*La chambre claire. Note sur la photographie* 1980], übers. v. Dietrich Leube, 106.

¹³ Barthes, *Die helle Kammer*, 83.

¹⁴ Barthes, *Die helle Kammer*, 50.

¹⁵ Barthes, *Die helle Kammer*, 131.

¹⁶ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris (Minuit) 2005.

¹⁷ Vgl. Vincent Lavoie, *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanité*, Montréal (Dazibao) 2001, 97–120.

brillant das Schicksal der deutschen Sprache während der Nazizeit analysiert, hat – soweit ich weiß – Goebbels niemals ein einziges jener Wörter wie zum Beispiel *Volk* oder *Kultur* überlassen, die dieser für seine Zwecke missbrauchen wollte.¹⁸ Andererseits gibt es genügend Fotografen, Regisseure, Künstler und Denker, denen es gelingt, ein Bild gegen das Dispositiv herzustellen, das es unbetrachtbar machen will. Dafür *zeigen* sie ihre Bilder auf eine andere Art (d. h. sie modifizieren die üblichen Bedingungen ihrer Sichtbarkeit), und sie *montieren* sie auf eine andere Art (d. h. sie modifizieren die üblichen Parameter ihrer Temporalität); und schließlich geben sie sie auf eine andere Art *zu betrachten*. Natürlich muss man betrachten können, d. h. man darf das Bild nicht zugunsten der <Ikone> aufgeben, den Druck nicht zugunsten des <Klischees>, den Eindruck, den es bei uns hinterlässt – *Punktum*, Verletzung, Spur, Öffnung – nicht zugunsten des industriellen Drucks, wodurch es zur Ware umgewandelt wird.¹⁹

*

Wenn Susan Sontag von Mitgefühl oder Mitleid im Sinne einer schieren Ohnmacht spricht, die in uns ausgelöst wird durch «Bilder und Töne, die uns im Wohnzimmer erreichen» und zu einem andauernden «exploitation des sentiments» führt, die gleichkommt, «revoquer le politique», beschreibt sie zwar einen Zustand, der sich weltweit nachweisen lässt und der zusammentrifft mit den Überlegungen Giorgio Agambens über den Zuschauer, der «empört, aber ohnmächtig ist».²⁰ Allerdings argumentiert sie ausgehend von einem stark vereinfachten philosophischen Schema, dessen Ungenügen schon Hannah Arendt aufgezeigt hat. In ihrem *Essay über die Revolution* entwickelt Arendt eine grundlegende Unterscheidung zwischen dem *Gefühl* von Mitleid, das man angesichts der Leiden anderer empfindet, und der *Imagination*, die fähig ist, eine derartige Passivität oder Empathie in aktive *Pietas* zu verwandeln, die von der Sorge um Gerechtigkeit angetrieben ist. So könne, sagt Arendt, selbst Mitleid eine politische Zukunft haben.²¹ Während Susan Sontag keinen anderen Ausweg als ein Scheitern der Imagination sieht, die in ihre eigene Geschichte verstrickt sei – «die Ikonografie des Leidens hat eine lange Geschichte», schreibt sie²² –, historisiert Hannah Arendt das Mitleid. So zeigt sie, wie das Spektakel des Elends nicht schon seit jeher, nicht einmal im Christentum, zu kollektivem Mitleid führte und wie dieses Mitleid sich politisch verstehen lässt: beginnend bei Jean-Jacques Rousseau und den französischen Revolutionären, bei denen Mitgefühl in Protest und die «Unglücklichen» in «*enragés*» verwandelt werden.²³

Wenn die Imagination uns wirklich erlaubt, einfache Gefühle (für sich selbst gefühlt) in willentliche Handlungen (ausgerichtet auf den anderen) zu verwandeln, dann sollten wir sie mit Hannah Arendt als veritables *politisches Vermögen* begreifen.²⁴ Wird ein Subjekt, das sich dem Leiden des anderen gegenüber sieht, durch das Pathos in Bewegung versetzt, könnte man zusätzlich annehmen, dass die Imagination all dies auf Dauer stellt, sie mithin *das Pathos temporalisiert*. Indem

¹⁸ Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin (Aufbau) 1947.

¹⁹ Vgl. Serge Daney, *Serge Toubiana, Images de marque*, in: *Cahiers du cinéma*, 5–6, 1976, 268–269.

²⁰ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München, Wien (Hanser) 2003 [Regarding the Pain of Others, 2003], übers. v. Reinhard Kaiser, 25; Giorgio Agamben, *Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords*, in: *documenta X: documents 2*, Kassel, Ostfildern-Ruit (Cantz) 1996, übers. v. Jürgen Blasius, 72–75, hier 74.

²¹ Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München (Piper) 1963 [On Revolution, 1963], 73–146.

²² Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 49.

²³ Arendt, *Über die Revolution*, 140.

²⁴ Hannah Arendt, *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*, München (Piper) 1985 [Lectures on Kant's political philosophy, 1982], übers. v. Ursula Ludz.

Hannah Arendt daran erinnert, dass das griechische Wort *pathein* <erleiden> und <erdulden> bedeutet²⁵ – was nicht das gleiche ist –, vermittelt sie uns die Notwendigkeit, die *pathetische Erfahrung* eines <Klageweibs>, das wir irgendwann auf einer Fotografie gesehen haben, in die *erduldende Erfahrung* eines Bildes zu verwandeln, das wir in seiner Dauer betrachten, in seiner zeitlichen Ausdehnung. Und diese Verwandlung wird nicht ohne die doppelte Anstrengung von Vorstellen und Erkennen geschehen.

25 Arendt, *Über die Revolution*, 121.

— (Aus dem Französischen übersetzt von Dirk Naguschewski)